Das junge Deutschland

Zweiter Jahrgang Nr. 12.

Fünfter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Das Allerweltsgesicht

Von Frank Thieß

Vielleicht ist nichts so bezeichnend für die Zeit, in der wir leben, als die Tatsache, daß alle Gesichter einander ähnlich sind. Das Gesicht eines Diplomaten könnte auch das eines Dichters sein und umgekehrt. Ob Bankdirektoren oder Apotheker — es sind nur ganz unwesentliche Unterschiede in Bart, Nase, Mund, Stirn. Der eine hat eine Glatze, der andere noch keine. Der eine geht rasiert, der andere nicht. Aber dies alles sind keine Merkmale, die einen Physiognomiker interessieren könnten. Und bisweilen möchte man glauben, daß die Menschen im Diluvium sich mehr voneinander unterschieden. Die Leute von Cro-Magnon und die vom Neandertal glichen sich weniger, als wir heute unseren Antipoden gleichen. Denn was sind noch Antipoden, wo alles beieinander liegt?

Max Picard hat einmal die sehr kluge Bemerkung gemacht, daß wegen der allgemeinen Beziehungshaftigkeit der Krieg schon in allen Dingen enthalten sei. Er sagt: „Mars, der einzelne, ist nicht mehr, daß man ihn begegnen und fassen kann; er stirbt jeden Tag in tausend Dinge hinein und lebt jeden Tag aus tausend Dingen zusammen." Die einander gleichenden Gesichter sind Symbole für die Tatsache, daß heutzutage alles überall ist und es ein Gesondertsein eigentlich gar nicht gibt. Der Impressionismus ist das künstlerische Abbild dieser Erscheinung. Der flache Pantheismus, welcher Gott ganz simpel in allen Dingen sieht, ihre religiöse Seite. „Ich bin ein anderer Mensch", sagt der Bürger, „und als solcher auch durchaus religiösen Vorstellungen zugänglich. Der Pantheismus entspricht diesen Vorstellungen am meisten. Gott ist in allen Dingen. Wie einfach! Er ist im Tintenfaß, in der Sommerfrische und nicht zuletzt in meinem Portemonnaie." Alles ist in allem. Jedes Gesicht hat etwas vom andern. Jede Tat ist mit der nächsten kausal verbunden. „Mars stirbt jeden Tag in tausend Dinge hinein und lebt jeden Tag aus tausend Dingen wieder zusammen." Es ist eine schreckliche Zeit: gesichtslos, kunstlos und gottlos.

Als der Krieg ausbrach, weiterging und nicht aufhören wollte, mochten oberflächliche Denker sich der Hoffnung hingeben, daß damit der individuelle Charakter einer Nation gewönne, ihr Stil sich höbe, ihre Menschen und ihre Kultur ein neues Gesicht bekämen. Doch einen Beweis dafür, daß der Krieg nicht einmal auf diesem Gebiet etwas Positives schaffen konnte, sah man bald darauf in dem unerfreulichen

Vorgang, daß jedes selbständige Denken dort, wo es nicht gewaltsam erstickt wurde, sich vergnügt dem Chor der öffentlichen Meinung einreihte. Wieder dachte jeder wie der andere, hoffte jeder, was der andere hoffte, sah jeder wie der andere aus.

Nie hat es in der Welt eine ähnliche Zeit derartiger allgemeiner Nivelliertheit gegeben. Nie herrschte die Mittelmäßigkeit so souverän, so tyrannisch, so unabsehbar. Die politischen Artikel sagen, ob sie nun von links oder rechts her blasen, essentiell immer dasselbe. Die Romane, welche in den Buchläden erblühen und verwelken, gleichen einander wie die sauberen oder unsauberen Straßen einer Vorstadt. Die Menschen reden — ob französisch, deutsch oder englisch — alle diesebe Sprache.

Ich bin überzeugt, daß in Rußland und auch sonst in der Welt viele Menschen von Qualität sich aus keinem anderen Grunde dem Bolschewismus in die Arme warfen, als weil sie hier zum ersten Mal ein neues Gesicht sahen. Nicht Trotzki — Trotzki ist ein Imperial-Militarist mit roter Kravatte —, sondern Lenin zeigt das neue Gesicht. Er hat die etwas schiefen, fast mongolischen Augen des Tataren, scharf, ganz tiefliegend und wie Pfeile aus der Höhle schießend. Er hat die seltsam hohe und gleichzeitig gebuckelte Stirn aller prophetischen Menschen, die fanatisiert von einer Idee sind. Er ist häßlich wie Tamerlan, glühend wie Savonarola und dabei mit seinen großen Ohren und seinen proletarisch vollen Schultern ein Volksmann. Wichtig aber ist, daß er sich nicht einordnet in die Welt, sondern ganz scharf den großen Trennungsstrich zieht, der ihn von allem und seine Idee von allen andern Ideen unterscheidet. Nicht: Ich in der Welt, sondern: Ich gegen die Welt.

Es ist höchst verständlich, daß die, welche vom Bolschewismus (von der Idee des Bolschewismus) das Heil erwarten, ihrer intellektuellen Provenienz nach vom Expressionismus herkommen. Ebenso verständlich ist es, daß die Bolschewisten den Expressionismus propagieren. Denn aus dieser Zeit des Allerweltsgesichts lösten sich die Expressionisten in der Absicht los, das Tohuwabohu der Millionen Dinge, die alle miteinander ähnlich, alle miteinander verbunden sind, auf seine Elemente zurückzuführen. Die Millionen Gefühlchen sollen wieder ein Gefühl, die Millionen Häuser, Straßen, Wälder, Flüsse wieder d a s Haus, d i e Straße, d e r Wald, d e r Fluß werden. Darum, wenn der Expressionist ein Haus zeichnet, sieht er in ihm alle Häuser, und wenn er einen Fluß malt, so rauschen in ihm wild, breit und lärmend, alle Flüsse mit allem, was auf ihnen fährt. Er haßt die Vielheit der Objekte, deren schreckliche Unruhe er nur in der Abstraktion zu bannen vermag. So e rschafft er wieder den abstrakten Typus, doch in diesem einmaligen, unverwechselbaren und besonderen Gesicht sieht er die Gesichter aller zusammengeballt zu furchtbarer Grimasse.

Fragt sich nur, wie lange er das können wird. Die Loslösung aus der Masse war seine große Tat. Aber statt das Gesicht des Einzelnen erschafft er wieder das Gesicht Vieler, nur daß er die vielen Gesichter zu einem vereinigt.

Zweifellos ist ein neues Weltbild geschaffen, denn nun wissen wir, daß dies ein Palast ist und jenes ein Haus, dieser ein tierischer Mensch und jenes ein menschliches Tier ist, aber dieses Resultat stellt sich ja nur als die Summe aus den einzelnen Posten dar, aus hunderttausend Posten, die es alle verschlingen mußte, um damit Es selbst zu werden. Das ist nicht nur eine Rohheit, sondern es ist gleichzeitig ein Ende. Denn wie soll es hier noch weiter gehen? Die Abstraktion, der Typus — das ist der fünfte Akt, und wir können nur eben von vorne anfangen.

Kein Zweifel, daß der Expressionismus als Kunst und als Weltanschauung sich abermals enttypisieren lassen, in seine Bestandteile sich auflösen lassen muß, wenn er das Großartige seiner Idee (die Ordnung der chaotischen Welt) nicht einbüßen will. Hatte nämlich der Impressionismus den Einzelnen zum unbestimmbaren, konkurrenzlosen Molekül, zum Bestandteil der Welt gemacht, die ihn verschlang, so wird der Mensch, um sich davor zu retten, nun die Welt zum Bestandteil des Einzelnen machen, die Welt verschlingen, das Ich zur Welt erweitern müssen. Das künstlerische und geistige Korrellat des Impressionismus, in dem das reine Objekt triumphierte, ist der Subjektivismus, in dem es nichts mehr als das Subjekt gibt. Sein dichterisches Abbild ist der T r a u m, in dem Raum und Zeit aufgehoben, alle rationalen Hemmungen beseitigt, alle logischen Verknüpfungen zerschnitten sind. Natürlich bestehen auch im künstlerischen Traum oder in ihm verwandten phantastischen Gebilden Raum und Zeit, Ratio und Logik. Doch sie sind aus der Sphäre realer Gesetzlichkeit auf die Ebene irrealer subjektiver Gesetzlichkeit projiziert. Es herrscht zur durchaus keine Anarchie im Staate, doch hat eine totale Akzentverlegung stattgefunden. Wurde bisher das Schicksal des Einzelnen von der Welt bestimmt, in die er gesetzt war, so wird dieses selbe Schicksal, einschließlich des Schicksals der Welt, nun von dem mystischen Quellpunkt des Ich geleitet. Es besteht also die gleiche innere Gebundenheit der Objekte, so daß sie nicht

sinnlos durcheinander geschaufelt werden können, aber diese Gebundenheit wird von einem anderen Thron aus bestimmt.

Damit hat sich auch das Gesicht des Kunstwerkes radikal geändert. Ein Roman wird nicht mehr wie der andere aussehen können (was ehedem selbst bei qualitativer Verschiedenheit der Fall war), sondern jeder wird aus dem Hirnzentrum seines Schöpfers so einmalig bestimmt sein, daß er eine in sich geschlossene, unwechselbare kosmische Einheit darstellt. Es beweist sich hier zum ersten Mal, und zwar völlig unwiderleglich, daß die Welt der Kunst kosmisch genau so berechtigt und selbständig ist wie die Welt der Wirklichkeit. Daß diese Kunst ihre Vorstellungsgebilde immer noch aus dem Reich der Wirklichkeit entnimmt, ist dem gegenüber kein Einwand. Denn als Menschen sind wir einmal in die Wirklichkeit hineingeboren und können nur durch sie — über sie hinaus.

Diese — nennen wir sie einmal — subjektivistische Kunst ist genetisch dem Expressionismus verhaftet, der zuerst die verirrende und quälende Unruhe der Objekte mit der Ruhe der Abstraktion bannte. Denn auch der subjektivistische Künstler abstrahierte zuerst das Erlebnis „Stadt" aus der nivellierenden Aehnlichkeit der objektiven Städte-Gesichter. Dann aber geht er weiter und sagt: m e i n e Stadt. (Der Expressionist sagt nur „die Stadt"). Er erlebt einmalig, und dirigiert von ganz neuen Gesetzlichkeiten das Phänomen „Stadt", abermals durchsetzt mit Bildhaftem, Vorstellbarem, Konkretem, doch unverwechselbar mit den impressionistischen „Städten", in denen das Ich im Du unterging.

Die schreckliche Aehnlichkeit aller menschlichen Gesichter, die der tiefen und überaus sinnvollen Aehnlichkeit der Tiergesichter gleichkommt, mußte in einem Zeitalter, in dem das Objekt über den Menschen gesiegt hat, entstehen. Sie wird verschwinden in einem folgenden, darin der Mensch über die Objekte siegt.

Zwei Gedichte

Von A n t o n S c h n a c k

I n B e r e i t s c h a f t

Ich werde eingeh'n in den Tod wie in ein Tor voll Sommerkühle, Heuduft, Spinnweben; ich werde nie mehr wiederkommen
Zu bunten Schmetterlingen, Blumen, zu den Frauen, zu einem Tanz und einem Geigenspiel,
Ich werde irgendwo zu Steinen niedersinken mit einem Schuß im Herzen zu einem Andern, der schon, müde, niederfiel,
Ich werde durch viel Rauch und Feuer wandern müssen und schöne Augen haben wie die Frommen,
Nach innen blickend, sammetdunkel, unbegreiflich heiß. — Was ist der Tod? Das lange Schlafen? Das Ewige tief unter Gras und Kraut
Bei alten Kieselsteinen? Tand. Vielleicht komm' ich zu Gott und werde eingeh'n in die weiße Schneenacht seiner Sterne, in seine seid'nen Gärten,
In seine gold'nen Abende, zu seinen Seen?! . . . Ich werde unter freiem Himmel liegen, seltsam, uralt, gewichtig,
Im Hirn noch einmal alles: Lusttage in Tirol, Fischfangen an der Isar, Schneefelder, Jahrmarktstrubel
In reichen Dörfern Frankens, Gebete, Lieder, Kuckucksrufe, Wald und eine Bahnfahrt nachts entlang den Rhein . . .
Dann werd' ich abendlich, verschlossen, eine Dunkelheit, ein Rätsel, ein Geheimnis, eine Finsternis, dann werd' ich sein wie Erde, wesenlos und nichtig,
Und ganz entrückt den Dingen um mich her: den Tagen, Tieren, Tränen, tiefblauen Träumen, Jagden und dem Jubel,
Ich werde eingeh'n in den Tod wie in die Türe meines Heimathauses mit einem Schuß im Herzen, schmerzlos seltsam klein.

Maas

Ein Dämmerabend, schön, reich an Gezwitscher. Grün Wasserflut; ein Wind, schwachstreichend aus gewölbten Wäldern; ein Stein

Voll Moos. Ein altes Boot aus alter Zeit. Aus Zeit der Süße, aus Zeit der friedlichen Gestirne, wo Nina sang um Mitternacht ein traurigbanges Lied.

Wo Rauch am Rand war, hoch, und Lärm. Wo Fischer fuhren, Sandschöpfer triefend, wo wilde Ente in das Röhricht sank mit weißem Flügel. Wo Marcel schied

Von Eugenie. Wo Haus lag rot im Tal, die Wand voll Netze. Der stieg zum Bad, weißleuchtend.

Der ging zur Jagd auf graue Hühner. Der zog aus Kiesgrund Fische und uralt Gebein . . .

Gewunden, schmal, langsam durch Wiesen, bunt, voller Blumen, voll Gesträuch. Ein Hang am Ufer violetten war

Von Thymianstengeln. Nest zwischen Weidengabel hing, klein und verzagt. Ein Schloß wuchs groß am Rand

Inmitten Bäumen, mit dunklen Türmen, Marmorstufen, mit Gott und Göttin gelb im Farren,

Stand wie versteinter Traum. Mond spiegelnd schwamm, auch Sterne, Fensterlichterbrand.

Oh Nebelnacht, herbstlich; oh Sprung der Fische, strahlend, blitzend; oh Mund der Nacht auf Wasser liegend, schwülend; Sonne, wunderbar.

Hoch, morgendlich die Stadt. Von wannen, steil, uralt, mit Kirchengiebeln, Gold. Mit Mauern übergrünt von Gras. —

Weit vorne Rauch, Blut und Verwesung, toller Lärm. Gewaltiges Geschehn um sie, beworfen stetig in der Nacht von Schaurigkeit,

Von Geisterlicht, von grünem Blitz. Da mancher steil zur Tiefe ging, entblößt und gelb, zum Schwarm der Fische, zum Schaum der Wirbel. Der empörten Flut

Sich hingab mit gewund'nem Leib, selig verstrickt im Tang sich niederbettete. Entfernt von Schlacht,

Gebrüll der Forts, von Aufruhr. Gen Belgien zu das stillste Spiegelglas,

Mit Mückentanz, grauseidnen Krebsen. Von Brücken überwuchtet, golden, blau, verfinstert. Von scharfem Bootkiel weißgefurcht, entzweit.

Von einer Dämmrung eingehüllt, halbsüdlich, süß. Von Untergang berötet, sonnensommerlich.

Wie Purpurwasser. Wie gewalt'ger Mord. Wie ungeheures Blut . . .

Ludwig Meidner

Von Theodor Däubler

Meidner malt pastos, holt ekstatisch seine Geschichte aus der Farbe heraus. Indes Rot von ihm ist besonders explosiv: raketet sich durchs ganze Bild. Hat sich der Erzfunken auch brunsterfüllt ereignet, so weiß er sogar sein Rot asketisch davontollen zu lassen. Sich zu vertummeln. Ohnmächtig abtaumelnd. Dennoch ist Ludwig Meidner vor allem Graphiker! Seiner Farbe begrenzte Skala, zumeist düster, könnte vielfach bloß züchtiger Kolorierung von Schwarz-Weiß-Blättern angemessen sein. Schwarz-Weiß-Besessenheiten!

Ist er ein Tumultuant? Aber seht ihr denn nicht überall die großen Knoten, von Meidner fest in der Faust gehalten? Er läßt sich bloß Farbenschlangen entwischen, die ihm zahm zugetan sind. Von keinem Zufallsspiel läßt er sie hin und her zerren: er hält sie immer festgeballt in der Rechten. Ueberall schleichen und blitzen sie über die Leinwand. Doch bleibt der große Kasten: dort erdfarben, fauftdick! Und Meidner lockt sein flammendes, zischelndes Getier wieder magisch an sich zurück. So hält er Porträt, Landschaft, Stadtgeschehen in seiner Macht. Fast mit Krallen. Wer verstünde es heute besser mit apokralyptischen Gewalten umzuspringen? Er ist nämlich kein Karikaturist; kein Ankläger, auch nur

Verdächtiger. Aber auch kein Anwalt, bei dem es heißen müßte: seht, der ist erblich belastet, seht, er verbrach aus Erb—ärmlichkeit. Der konnte nicht anders, denkt an Brunst und Milderungsgrund usw. Meidner hat gerichtet: den Einzelnen im Gesamtgeschehen. So ist jeder: schrecklich von Grund aus! Gott sei dank! Wir werden darum in uns endlich abstürzen müssen. Schließlich dürfen! Für Meidner ist unser Großgericht eine Explosion. Seine Welt wird einstens zerspringen: aus angehäuftem Rotstoff. Schon wälzen sich Dichterstirnen felsenhaft zum Ueberstürzen hervor. Augen schienen entsetzt aus dem Hirnbrei. Und auseinander. Münder können sich nicht schließen; warum nicht verschlossen bleiben? Wut' soll nicht gezügelt werden! Bekennt, speit euer Herz auch hervor. Rot solls auch dabei umnebeln. Wer lästern muß, lästre sich aus. Denn! Andre werden kommen, und allen Fluchen entgegen, von Gott zeugen, den Heiligen Geist aussprechen. Ihn, nicht sich, sprechen lassen. Pfingsten wird verkündet werden; hochrot. Rote Flammensätze wollen sich roten Schlangensätzen entgegenreimen. Er selbst muß schreiben, reden, aus sich emporgewittern. Er: im Nacken das Sternenmeer!

Maßstäbe und Beispiele lyrischer Synthese

Von Rudolf Pannwitz

5. Theodor Däublers expressionistisches Gedicht

Däublers Lyrik ist Stil und Theorie geworden. Ihre Originalität und Intensität steht außer Frage. Ihre Kraft und ihre Grenze zu bestimmen ist unerläßlich geworden, damit sie aus ihrem Kerne fruchtbar werde, nicht ihre Wucherung nachgeahmt werde. Was an ihr Manier und was an ihr Prinzip ist, bleibt außerhalb der durchaus praktischen Kritik. Ob der Expressionismus mit den Negern oder mit Däubler beginnt, ist sehr gleichgültig, da sowohl die Werke der Neger wie die Däublers unsere impotente Mode-Metaphysik überdauern werden. Die hauptsächliche Feststellung ist, daß Däublers Form ebenso sehr aus der Schwäche wie aus der Stärke, ebenso sehr aus der Stärke wie aus der Schwäche stammt, daß sie eine hybride Mischung von Epigonalem und Progonalem ist, daß sie, sogar individual angesehn, ein Anfang, vielleicht eine Mitte, aber keine Vollendung ist. Dies hat besondere Bedeutung im Hinblick auf Däublers Hauptwerk „Nordlicht", dessen mehr als 1000 Seiten durch Konglomerierung unübersehbare Werte durchaus fordern, mit Papier durchschossen und zu einem Werke ausgeschaffen zu werden, das um den Preis der Unsterblichkeit ringe. So wie sie sind, sind es Eruptionen, deren spezifischer Rang und deren spezifische Form auch auf ihre Weise Denkmal sind, aber sie verraten den eruptiven Menschen, der zunächst einmal nur, in einem jahrzehntelangen Verdauungsprozesse, um sich zu objektivieren, seine gigantischen Eingeweide nach außen gestülpt hat: welches soviel Respekt einflößt, daß man von dem Verschwender solcher Innenwelten nun auch eine gestaltete Außenwelt erwarten darf. Ueber Däublers Welt selbst soll in solcher Hoffnung nun noch nicht endgültig gesprochen werden: gibt er ihr selbst die Form, so ist dann die Zeit, tut er es nicht, so muß es nicht ohne Schmerzen nachgeholt werden und wird ein Eingriff in seine Pflichten bleiben . . . Diese Welt ist eine nordische und fast hyperboräische, doch aber barbarische Sonnen- und Schöpferwelt. Wiederum eingebrochen in die alten Kulturwelten des Ostens und des Südens mit naiven Sinnen, aufspießendem Geiste und elementarischer Plastik. Sie umfaßt ganz außergewöhnlich viele Welten, doch ohne Synthese zu sein oder zu kristallisieren, vielmehr in einer personalen, letzthin lyrischen, vielleicht sogar auf tiefstem Grunde impressionistischen Globe-Trotterei eines rezeptiv-produktiven rastlos weiter rasenden Konvex-Spiegels, eines riesenhaften auf den Beinen Schlemihls. Und das ist das überall Beunruhigende, daß ein Unüberwunden-Schwaches und ein Ungebändigt-Starkes nicht nur harmlos, sondern fast bequem durcheinander gehn. Ein unzulänglicher Impressionismus schweifender und verschwommener, sich verlierender Sinnlichkeiten ist ins Innerste gerutscht und reflektiert sich nun von dort aus ins Uebertriebene Punktstarrerische, Linienraserische, Maniakalische Zerebrale Expressionistische. Dabei ist dies bei dem vorhandenen Grade der Kraft, bei der vorhandenen Fülle des Stoffes eigentlich nicht im geringsten notwendig (ein Notstand wie bei den Meisten liegt bei Däubler keineswegs vor), sondern nur der kürzeste Weg, um von A nie nach B zu kommen, die simpelste Art, fertig zu werden, die Ausschaltung jedes Prozesses, das Ideal des Direkten und Improvisierten aus — Faulheit. Freilich, im anderen Falle, wenn nämlich der Prozeß begonnen, das Zu-Ende-Gehn riskiert würde: so wäre die Arbeit unermeßlich und das Ziel das Gegenteil von allem Individualen und Revolutionären: nämlich eine nicht übermäßig mächtige, aber ge-

waltig eindringliche Klassik, eine neu-hellenistische, das Neu-Hellenische berührende, noch nicht erreichende Rapsodie personaler Weltkultur-Erlebnisse.

Däublers Sprache und Bilder haben ihren höchsten Wert in dem selben wie seine geistige Welt: darin, daß sie aus einem stärksten Gefühle fürs Organische entspringen und wie es auch sei, dieses jedesmal mitteilen. Däubler ist eigentlich Naturphilosoph und dieses noch mehr als etwa Mythiker. Der Mythos der Phantasie wird ihm wie das Gleichnis der Sprache Ausdrucksmittel für etwas spezifisch Vorgestelltes (außen oder innen), es rundet sich nicht, sondern eines folgt aufs andere, es rasen die Bilder weiter wie der Vers weiter rattert, es fehlt jeder Trieb zu höheren Organisationsformungen. Dabei ist die Fülle des Einzelnen und die Eigentümlichkeit in der Fülle einzigartig, ein übermäßiger Reichtum der Im- und Expressionen von Flächen- und Tiefen-Bedeutendheiten, auch der Atem so kräftig, daß wundervolle Strecken allergrößter Gestaltung zwischenhin glücken und Genialität sich spielend offenbart. Es ist, wie wenn Urschleim plötzlich von einem glühenden Wirbel gefaßt wird und nun in wahnsinniger Geschwindigkeit Gliedmaßen von Lebewesen sich ausbilden, aber keines fertig jedes vom nächsten verdrängt wird, da der Wirbel nach vorwärts noch schneller eilt, als er in sich selber kreist. Eine beleidigende Gleichgültigkeit und verschuldete Ohnmacht überläßt sich dem Strome eigener Vor- und Nachgeburten ohne irgend etwas auszutragen oder auszuschaffen, fröhnt der Eigenbewegung der Vorstellungen wie einem ungezügelten Laster. Die Manier, die hier entsteht, ist eine Verlegenheit. Sie will diesen Vorgang berechtigen. Sie ist vielleicht auch dessen Selbstflucht, die Ausweichung vor Langerweile und Banalität. Und dieses eben muß gesagt werden, da die nähere oder entferntere Nachahmung dieser Manier und ihre Versteckung hinter Theoreme mit der falschen Auswertung einer sonst männlichen Kunst eine halbe Generation entmannen kann. Diesem kann zuletzt nur damit begegnet werden, daß der Künstler selbst sein Werk vollendet und seine errungene Vollkommenheit anstatt seinen vermiedenen Prozeß den Nacheifernden übergibt . . .

Es ist charakteristisch, daß der Vers aus frei gewordenen Strophen, Terzinen, Sonetten — nicht aus neuen rhythmischen Elementen sich fügt. Ursache ist, daß dies einem im schlichten Grunde klassischen und Form liebenden Geschmack entspricht (wie auch das naive und grandiose Verhältnis zur bildenden Kunst), ferner daß man auf diese Weise am bequemsten seine Intuitionen-Folgen wie ein Kilometerfresser herunter strampeln kann. Fast alle Gedichte sind unermeßlich zu lang, sind addiert, nicht multipliziert, noch minder potenziert: um dies durchaus Klassizistische auszugleichen ist jede einzelne Stelle überintensifiziert, sind Wörter an Wörter geklebt, deren Mehrgipfeligkeit alles Dynamische gerade aufhebt, und als Rache für diese Hochschraubungen quälen dazwischen Strecken gewollter oder ungewollter Sand-Banalitäten. Nicht irgend ein Impuls oder Prinzip, sondern rein naturhaft ist das absolut Maniakalische des Verses, daß der Rhythmus im ganzen geradezu minderwertig ist, ein ödes gehetztes Geklapper ebenso hastig wie schwerfällig und rücksichtslos über Stock und Stein — kommen die tiefsinnigsten wundervollsten Reime, so werden sie genommen (und wie oft kommen sie! kommen die verlegenheitlichsten), so werden sie ebenso genommen, daß nur der egozentrische Prozeß nie unterbrochen werde. Dagegen ist das Urelement der Form, ihre Urzelle, alles das, was nicht mechanische Fortführung ist, überaus intensiv, qualitativ, mannigfaltig und vor allem immer ein Gegenständliches mit sich darstellend, immer selbst etwas seiend, nicht nur mit sich etwas sagend. Sodaß man paradox urteilen könnte: daß da einer immerfort dichtet, das nur verhindert, daß ein Gedicht werde . . . Keiner der noch so schweren Mängel aber kann die Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit, die Ur- und Erdwüchsigkeit, die kindhafte Natürlichkeit und nordseelhafte Weisheit dieses unerschöpflichen Werkes anders als eben beeinträchtigen. Nur eines wäre unendlich schade: wenn die Epoche weiter ginge und nicht mindere Schätze auf höherer Organisationsstufe hervorbrächte, sodaß Däubler eines Tages der Führer des Expressionismus gewesen wäre oder noch wäre, anstatt der Schöpfer des in seiner ersten Form für den Expressionismus bahnbrechenden, unvergänglichen Werkes: Das Nordlicht.

Sehnsucht

Von Friedel Louise Marx

Ich öffne die Türe und trete ein. Das Zimmer breitet sich mir warm, dunkel entgegen. Dein Schreibtisch hebt sich aus dem Dämmer: Manuskripte, Zeitschriften, Nelken, verklungene Frauenworte sind irgendwie mit ihm verwoben, halten meine Gedanken für Augenblicke auf, und tauchen wieder zurück in den Dunst.

Ich weiß nicht, ob Schränke an den Wänden stehen, ob dort Bilder hängen. Der Kreis wird enger, der mich umdehnt. Ich spüre mich aufgesogen von dem Lichtkegel der Stehlampe und dem Flackern des Kaminfeuers.

Warum hältst du ein Buch in Händen? Warum willst du deine Gedanken von dem ablenken, was sie denken müssen? Ich weiß, du liest nicht. Du wartest auf mich.

Du! meine Stimme übertönt Gedanken.

Jetzt siehst du mich; ich bin bei dir. Um uns versinkt alles.

Sind wir noch in dem Zimmer? In der Stadt mit den vielen Menschen? Ich glaube es nicht!

Wir sind weit fort!

Wie leise du antwortest!

Deine Lampe schläft; wir treiben Fernen entgegen.

Draußen rieselt der Schnee.

Dein Atem haucht über meinem Atem; ich sehe dich, doch meine Augen sind geschlossen.

Ich sehe so tief in dich! Du bist ein Himmel, weil sich in dir alles Geschehen weitet und über Sterne und Monde langt.

Ich schwebe in dir.

Das Kaminfeuer knistert. Ich öffne erschreckt die Augen. Da streichelst du mich, und deine Stimme hüllt sich weich in den Dämmer:

Du! Wir sind zwei schweigsame Menschen, und hätten uns doch viel zu sagen.

Wir beginnen wirklich ein Gespräch.

Wir erzählen, wie wir zueinander kamen, ohne voneinander zu wissen, wie wir damals von Dingen redeten, die von einem gegenseitigen Zueinandergehen nichts ahnen konnten.

Nun bin ich bei dir, losgelöst von allem, was mich hemmen könnte, und du bist bei mir.

Du hast eine Frau, du hast ein Kind; ich habe einen Bräutigam. Es sind noch andere, die uns an sich binden. Aber wir beide sind Menschen, die wir immer wieder jenseits des Alltags suchen; wir sehnen uns weite Wege zu gehen, um Erde wie Himmel zu spüren.

Unser Gutseinwollen und unsere Ehrlichkeit sind einziger Maßstab für jegliches Handeln.

Wir wollen dorthin gehen, wo wir wachsen; ob wir Höhen oder Tiefen zuwachsen, ist gleich.

Wir verschlingen unsere Hände, und unser innerstes Sein beginnt sich zu enthüllen.

Du!

Ich gehe dem Klang meiner Stimme suchend nach; ich will sehen, mehr sehen. Ich zweifle, ob ich bei dir bin.

Meine Hand dreht unbewußt die elektrische Stehlampe an.

Ich sehe:

Einen viereckigen, fremden Raum, nirgends ein Bild, einen Kleiderschrank, Waschtoilette, meinen halbgeöffneten Koffer.

Ich besinne mich, richte mich auf.

Jetzt erinnere ich mich, daß ich in einem Hotel schlafe auf der Durchreise nach einer süddeutschen Stadt.

Ich hatte den Nachtzug verfehlt.

Ich weiß, in meinem Koffer liegt ein Brief; ich suche hastig, finde . . .

Nein! Nicht lesen!

Es soll dunkel sein!

Die Lampe erlischt.

Der Ofen glimmt zum letzten Mal auf; man hatte darinnen Feuer angelegt, weil die Zentralheizung gesperrt werden mußte.

Ich liege wieder in dem fremden Hotelbett, das mich am Abend aufnahm.

Draußen klopft der Schnee an mein Fenster.

Ich halte den Brief an meine Brust gepreßt und spüre, das Herz schlägt und schmerzt.

Warum bin ich gefahren? Warum liege ich hier? Warum traf ich dich nicht wieder?

Wir hatten uns noch viel zu sagen, da wir einmal ein Gespräch begannen.

Du!

Ich weiß, du leidest.

Nein! Du darfst nicht leiden! Gib du mir alles Weh; für dich darf sich mein Fernsein nicht bis zur Unerträglichkeit steigern!

Dein Brief stöhnt auf, und ich halle sein Stöhnen wieder.

Wir sind weit voneinander; ein Stück Erde liegt zwischen dir und mir.

Wunderaugenblick

Von Alfred Wolfenstein

Sternenhimmel über der Straße. Volkshaufe sperrt sie unbeweglich. Soldaten kommen.)

Befehlshaber: Halt! Ihr da, gehorcht und geht.

(Stille. Die Häuser hallen.)

Befehlshaber: Legt an! Ihr geht auseinander!

(Echo von allen Häusern: Einander! Und Stille.)

Befehlshaber (hebt den Degen, — da heben sich langsam die Gewehr-Mündungen in die Höhe — in den Himmel).

Soldat: Wie die Augen funkeln —

Anderer: Seltsam —! Glaubten schon zu zielen —

Anderer: Da schob uns etwas die Gewehre zurecht — höher —

Anderer: Unwiderstehlich — Nun haben wir die Augen — nun erst vor uns!

Anderer: Zucken vor dem Korn, werfen ihren Schein den Lauf entlang. Alles besät mit ihrem weißen Funkeln, wie das Weiße von zahllosen Tieren.

Anderer: Störrische Wut und flimmernde Schale der Ohnmacht!

Anderer: Spritzt den Tod hinein!

Das Volk (steht unten ruhig, mit ganz unscheinbaren Augen).

Soldaten: Den Befehl!

Befehlshaber (mit aufgerissenen Augen): Sie zielen . . .

Soldaten: Es lockt uns —

Befehlshaber: . . . zielen auf die Sterne —!

Soldaten: . . . und höhnt uns — wir ertragen es nicht länger! sie blinzeln nicht, halten uns aus, sie wollen siegen! verlöscht sie!

Befehlshaber: . . . Auf den Himmel zielt ihr —

Soldaten: Sie halten uns aus — werden größer —! Seen grellen weißen Leuchtens — Laßt uns schießen — bald werden sie größer als wir sein — verschlingend! — Weh, jetzt ist es überschritten — riesig geworden wie Sterne in der Nähe — ineinander fließen uns die grellen Flächen, ovalen zusammen, in zwei Augen zusammen, ungeheure weiße Wölbungen stoßen geschlitzt zusammen, — zwei Augen allein stehen blendend jetzt da! im Bart der Finsternis über die Welt — furchtbares Antlitz senkt sich auf uns — Schießen!

Befehlshaber (mit geschlossnen Augen nickt).

Soldaten (drücken ab. Leiser Knall).

Das Volk (steht).

Soldaten: Werft die Gewehre fort!! Offenbarung — Die Sterne sind es, Gott ist es —

Befehlshaber: Das Volk ist es —

Soldaten: Des Volkes Sternenaugen sind es, des Volkes Göttlichkeit, darauf wir schießen! Hier die Gewehre!

Befehlshaber: Hier meinen Degen, Volk!

Das Volk (rührt sich nicht).

Befehlshaber (sieht sie an).

(Lange Stille.)

(Sein Rücken wird langsam wieder steif): Achtung!
(Zeigt mit der Degenspitze auf das Volk.)

Soldaten: Seht!

Befehlshaber: Seht die Ahnungslosen. Täuschung war es. Sie wollen es nicht sein, — sie sind es nicht —! Es ist vorbei, — sie kennen ihre Macht nicht. — Tretet an! Uns überkam ein Schauer, der kehrt nicht mehr zurück. In Reih und Glied! Empor seht ihr nicht wieder!

Soldaten: Seht, wieder grau vor uns die Glühwürmchen —

Befehlshaber: Legt an! Ihr da, geht auseinander!

(Totes Echo. Und Stille.)

(Gebt Feuer!)

(Krachen. Der Menschenhaufe fällt. Die Soldaten marschieren in den schwarzen Himmel ab.)

Der schwarze Gott

Von Klabund

1.

Ich bete.
Ich brülle
Wie ein Stier.
Meine Zeit! Meine Jahre!
Zu dem ich flehe:
Er heißet Gott
Er ist mein Gott
Mein Glücklicher.

2.

Eidechs
Da hast du meinen kleinen Zahn
Meinen Milchzahn.

Gib mir einen deiner Drachenzähne dafür
Daß ich männlich
Und mannbar
Bald beiße
Dem Feinde in die Kehle
Und der Feldmaus den Kopf ab.

3.

Du Eidechse Großmutter
Bleib still
Bleib liegen
In der süßen Sonne
Die schmeckt wie wilder Wein
Der alten Frau.

4.

Igel
Stachliger
Stich nicht
Den Streichler
Deinen Freund.
Leg nieder die Lanzen.

5.

Ich lag bei schwarzem Mädchen
Auf Bastgeflecht
In Hütte
Oder am Bach im Kraut.
Wir liebten uns wie Schnecken.

6.

Wo weilt unsere Kuh?
Wo eilt unsere Kuh —
In welcher Wüste?
Weite?

Ich bin einsam
Wie ein Kälbchen
Ohne Kuh
Und blöke:
Nach meiner Milch
Nach meiner Mutter
Nach meiner Kuh.

7.

Käfer
Geh auf den Mist!
Schuppiger!
Struppiger!
Den Rat den geb ich dir
Du Unrat!
Frißest ja
Den Dreck
Und schläfst darin
Und liebst darin
Und stirbst darin.

8.

Schwarzer Gott!
Ho!
Wasser!
Gehörnter
Irdischer
Gib Wasser
Ho
Dem schwarzen Mann!

9.

Mein Jahr meine Sonne mein Gott
Lenana ist meine Leuchte und mein Gelächter.
Zauberer! Zarter!
Ich zeige dir die leeren Kraale
Sie voll Getier zu zaubern
Voll Ochs und Stier.

10.

Wenn Mann geht durch Wald
Immer allein
Sonne groß
Am Kreuzweg
Kreuzt seinen Weg
Neigt sich golden
Gruß dem Mann.
Dennoch Wurzel
Faßt seinen Fuß
Und Schlinggewächs
Die Arme
Und Schlange
Schillert.
Das Aug im Licht
Den Arm im Schlinggewächs

Den Fuß im dunklen Moos
So lebt der arme Mensch
So wandert armer Mensch
Von Wald zu Wald.

11.

Morgenstern!
Sorgenstern!
Die Milch ist geronnen in unseren Kalebassen
Und das Gras gedörrt in unseren fiebrigen Händen.
Wo sind die kühnen Krieger?
Die jauchzenden Jünglinge?
Sie sind gezogen im Gespan des Krieges
Dahin dahin.
Aber sie werden dröhnen
Ueber die schweigende Erde
Im dampfenden Mittag.
Sie werden saufen die saure Milch
Sie werden fressen das dürre Gras
Aus unsren magren Händen
Die Heldischen!

12.

Ich habe dich gerufen
Göttlicher
Daß du mir behütest
Mein Vieh und meine Kinder.
Im Morgenlicht
Im Abendrauch
Bin ich gekrochen
Zu dir.
Ich habe gerufen
Ich habe geschrien
Aber du
Gingest groß
Vorüber.
Ich habe geschluchzt
Ich habe geweint
Nun hebe nicht dic Hand
Und murmle:
Ich bin müde
Des vielen Tuns
An deinen Vätern.

Du in der Höhe
Vertiefe dich!

13.

In Gottes Hand der Mensch ist
Ein Stein oder ein Halm.

Denn verschieden sind
Der böse Gute und der gute Gute.
Der Priester predigt:
Verschieden sind
Der böse Gute und der gute Gute.
Die Priester predigen:
Verschieden sind
Der böseste Beste und der beste Beste.
In Gottes Hand der Mensch ist
Ein Stein oder ein Halm.

14.

Ho heckte
Tausend.
Ho hockte
Hundert.
Ho hackte
Zehn.
Ho hinkte
Eins.

15.

Grauer Gott:
Gib Gut!
Dunkler Gott:
Gib Haus!
Schwarzer Gott:
Gib Milch!
Lichter Gott:
Gib Licht!
Segne Kuh
Kind
Weib.

16.

Mädchen gräbt nach Zwiebeln.
Kadegénzule der große Wandrer
Geht vorbei
Pfeift und flötet
Lächelt auf der Laute.
Mädchen wendet sich
Und zeigt die Brüste
Zeigt die Zwiebeln:
Wanderer nimm die Zwiebeln aus der Hand
Eines schwarzen Mädchens
Deiner Magd.
Kadegénzule
Nimm die Zwiebeln!
O — a — he
Nimm die Zwiebeln!
Kadegénzule!

Mädchen schwarzes Mädchen meine Erde
Liegt so weit von hier wie Mond und Sonne.
Ueber tausend Hügel mußt du schreiten
Findest abertausend tausend Hügel.
Hast den letzten Berg du überschritten
Schlankes Mädchen bräunliche Gazelle
Wird ein dunkler Wald dich rauh umarmen.
Und im Wald auf einem Thron von Wurzeln
Schwarzes Mädchen
Wurzelwerk und Werk von wilden Wurzeln
Wirst du thronen sehen
O— a — he
Großen Wandrer
Kadegénzuḷe.

17.

Ihr Schwestern der schön gezierten
Dickbäuchigen Mutter.
Wir wollen uns schmücken
Die schlanken Hüften.
O unser Jubel!
Leuchtkäfer!
Wenn ihr das Kind
Von den Schenkeln fällt
Wie Affendreck
Damit sie ihre Wiese düngt.

18.

Gott den ich rufe
Schenk mir einen Sohn!
Ein Sohn muß es sein
Ein Sohn
Braun wie die Ameise
Und hurtig wie die Antilope
Duftend wie Salbei.
Dich allein Gott rufe ich
Jede Sonne
Jeden Mond.
Wenn der Morgenstern errötet
Bist du mein Gedanke
Wenn der Abendstern erbleicht
Bist du mein Sinn.
Ich rufe dich
Du lauschest mir
Gebieter der Wohlgerüche
Und der hüpfenden Lichter.
So hüpft mein Kind mir im Leib
Wie ein Stern in deiner Hand.

19.

Grashalm zwischen meinen Lippen summt
Sumsum.
Kleines Heupferd
Zieht mein Wägelchen.
Sumsum.

20.

Die kleine Taube
Ist noch ganz nackt.
Hat noch keine Federn.
Findet noch keine Würmer.
Fällt
Vom Baum
Aus der Welt
Aus dem Nest.

Wenn sie wird Federn haben
Wenn sie wird Würmer finden
Wenn sie ihr Nest wird wissen —
Wird sie nach Europa fliegen.

21.

Ich bin ein Ewemann.
Ja du bist ein Ewemann.
Ich erzähle euch eine Geschichte.
Ja du erzählst uns eine Geschichte.
Eine Geschichte die wahr ist.
Eine Geschichte die wahr ist.
Hört!
Wir hören!
Es war einmal eine Spinne
Die spann ein Netz um den Mond.
Der zappelte darin wie eine goldene Fliege
Und brummte.
Sie saugte ihm alles goldene Blut aus dem Leib
Alles Licht
Bis er dunkel ward
Da ward er
Zur
Erde. —
Du lügst Ewemann.
Ich lüge nicht Eweleute.
Gestern hat mir eine uralte Frau diese Geschichte
erzählt.
Sie hat mir geschworen daß sie wahr sei.

22.

In der Abendsonne
Sang der Silberne.
Im Morgen
Dämmerte Schwestergold.

Bruder am Mittag.
Am Nachmittag dann viele.
Die Tausende
Das Volk.

Sommer

Von Walther Eidlitz

Wie ein Sommerregen sind auf mich deine Küsse gefallen.
Ich denke an dich.
An jeden zärtlichen Wiesenrand,
Gegen Menschen und Winde gewölbt,
Jeden Blick übers spiegelnde Feld
Zu den badenden Kindern,
An die Tannenschonung,
Wo wir lagen schwesterlich
Keusch in der Sonne.

Aber wenn Herbst kommt
Und Farbe mild und stark
Stößt in die Bäume,
Daß zu Boden fällt schwer
Jede reife Frucht,
Werd ich mutig sein,
Wirst du mir schenken
Die letzte Süßigkeit.
Wie du mir schon gabst
Schneeige Brust,
Littest die Hand
Im Aphrodisischen,
Niederbogst deinen Mund,
Feuchtes treues Aug
Zu einem Knaben.

Und ich schenk dir dafür
All meine Jugend.
Ich bin überströmt von dir.
Wie ein goldener Brunnen will ich aufbrechen.
Erde wird tönen,
Und dann stürzen tief.
Brausen wird nur
Flügelpaar durch die klingenden Sphären.
Und wir fliegen dann,
Eng umschlungen,
Hin durch die Ewigkeit,
Durch gestirnten Raum.

Aus einem stillen Buche

Von Hugo Marcus

Vorwort

Ich glaube, daß ich ein anderes Verhältnis zu meinem Leben haben darf, als es den bekannten Autoren gegönnt ist. Diese werden oft gewählt, weil ihr Name lockt, und weil ihre Bücher in den Läden vorrätig sind. Der Leser geht nicht mit einer geheimen Hoffnung an den Autor, der Autor denkt nicht an den einzelnen Leser, wie an einen Nahen und Befreundeten. Wer dagegen ein Buch von mir las, der hat danach gesucht, der hat mich aufgesucht. Sonst konnte er es nicht finden; denn meine Schriften sind nicht ohne weiteres in den Büchereien vorzufinden. Man muß mich meinen, man muß nach mir fragen. Wer ein Buch von mir las, ist also ein solcher, dem es Freude macht, auch nach Erscheinungen zu fragen und auszuhorchen, von denen gemeinhin nicht viel zu merken ist. Meine Leser sind Sucher

und Horcher. Deshalb ist mir der Gedanke an den einzelnen Leser etwas Wunderschönes. Ich bleibe mir des Glückes bewußt, das des Schriftstellers höchstes ist: irgendwo unbekannte Freunde haben zu dürfen, und zwar von einer aus der Alltäglichkeit und aus der direkten Berührung befreiten, überpersönlichen Art.

Ich suche meine besten Stunden auszusprechen. Und jeder Leser ist mir ein Glücksfall, weil es ein Glücksfall, und zwar ein ganz seltener ist, irgendjemand einmal sein Wesentliches sagen zu dürfen. Deshalb weiß ich auch keinen größeren Dank als den, den der Autor dem Leser schuldet, dem er sein Bestes geben darf. Denn eine zarte, selbstlose und gütige Widmung muß ein solcher Leser für diesen Autor bereit haben. Der Leser ist es also, der schenkt. Er schenkt dem Autor: seine Aufmerksamkeit.

Wenn ich nun höre, dieses Buch von mir sei vor Jahresfrist einmal verlangt worden und einmal oder zweimal noch nach Jahr und Tag, so hänge ich gern dem Gedanken nach, wer der Leser hier und dort wohl sein und auf welchem Wege er zu mir und ich zu ihm gelangt sein könnte. Ein wenig wie Finger des Schicksals fühle ich dabei, wie wunderbare Bestimmung und Notwendigkeit, obwohl sie sich des Zufalls bedienen mag. Das Titelwort meines Buches hat vielleicht gesprochen und eines Lesers Erwartung geweckt des Sinnes: Das könnte wohl gerade zu mir gesprochen sein, während es in die unbekannte, dunkle Welt hinausgesprochen wurde. Oder das Buch ist einem Leser vom anderen empfohlen worden. Das macht mich den lieben Gedanken denken: wer davon sprach, der muß sich doch zuvor in irgendwelch unmittelbarer Weise selbst angesprochen gefühlt haben. Und da es sich nun um ein Buch handelt, über das zu sprechen nicht nahe liegt, so blicke ich bei dem Gedanken an das empfehlende Wort sogleich in ein menschliches Verhältnis, das mich lockt, weil darin der eine des andern unmittelbar gewiß sein muß. Es muß Freundschaft auf der Welt geben, und menschliche Beziehungen von einer sehr persönlichen Färbung, damit ein Buch, wie das meine, sich empfehlen lasse. So Großes ist die Voraussetzung seines Weges zu den Menschen.

Dies im Sinn möchte ich die neue kleine Schrift, die von Erfahrungen nur die freundlichen und im übrigen viel eher ewige Wünsche, Zurufe und Ermunterungen an mich selbst, als Wirklichkeiten enthält, denen widmen, denen ich die freundlichsten Erfahrungen danke und mit denen ich meine Wünsche teile: den unbekannten Lesern und Freunden hie und da in der unheimlichen Welt, an die denkend ich meine Worte suche. Mir selbst und ihnen möchte ich mein Heft als arme Laterne angezündet haben auf dem dunklen Wege, den sie kaum schrittweis erleuchten will.

Widmung

Es gibt zwei Gründe, weshalb man Bücher schreibt. Einmal, weil man sich Vielen mitteilen will. Dann aber auch, weil man Vieles mitteilen will, wenn auch nur einem Menschen. So vieles, daß es sich geordnet nur in einem ganzen Buche ausschütten läßt. Stolz: ich erkenne die Größe dessen, was zwischen uns beiden ist, zwischen mir und dir, erst selbst an meinem Buche. Ein solches Buch ist, um es kurz zu sagen, nicht eine Kundgebung an die Oeffentlichkeit, sondern ein großer Brief an dich, der du mein Zimmer teilst. Mein Buch ist ein schöner und weiter, aussichtsreicher Umweg zu dir, der neben mir sitzt. (Briefe und Wege gehören zusammen.) Nicht vielen, sondern einem vieles, alles: das ist der Sinn meines Buches. Du bist der Sinn meines Buches. Es soll dich mir, zum wievielsten Male? — aufs neue erobern. Ich rücke dich mir fern, ganz an das Ende meines Buchweges, damit ich es nun doppelt merke, daß du gleichzeitig neben mir sitzest, ganz nahe im selben Raum. Alles Höchste ist uns ganz nah und ganz fern zugleich, freund und fremd. Heimat in der Fremde, und Fremde in der Heimat. Wie ein neuer Anfang unserer Freundschaft gehst du mir auf, so fern am Ende meines Buchweges. Buch und Brief und Weg, meine liebsten Dinge, und du, ihr gehört zusammen.

Mein Buch, dieser große Brief an dich, der du mein Zimmer teilst, es heiße: „Zwischen uns."

Die Orestie und wir

Zur Eröffnung des Großen Schauspielhauses

Von Ernst Angel

1.

Aus Konstitution und Konstellation wird der tragische Mensch geboren. Baut jene ihm den bewegenden Motor ein, stellt diese ihm die bestimmende Marschroute zusammen. Zwischen Moira und Psychologie schwingt das Drama aller Zeiten von Aeschylos bis Wedekind. Nichts macht Orestes tragisch, als was sich an andere vollstreckt. Dieser Königssohn lebte zweifellos still und Harm-los vor sich hin, hätte ihn nicht der Götter Ratschluß zwischen Mord und Mord gestellt. Er hat eine Sendung, keinen Charakter. Nur eine Seele wohnt ach, in seiner Brust, und es ist aller Griechen Seele. So sehr ist seine Schuld ein Accidens, von höherer Hand unter die Menschlein geworfen, daß sie wie ein Ball von Person zu Person getrieben wird, bis sie im Abgesang der Trilogie an des Phythiers Altar zersprüht. Und auch dieser äußere Ausgleich nur möglich durch eine antropomorphe Verfassung der Götter, deren Absichten geteilt, deren Kompetenzen ungeregelt sind. — Man löse dagegen Hamlet aus seiner so ähnlichen Situation: mit diesem Dänenprinzen nähme es auch unter den günstigsten Familienverhältnissen kein gutes Ende. Friedrich von Homburg geriete früher oder später in eine Patsche, auch ohne Fehrbellin. Der Marquis Keith ist als betrogener Betrüger zur Welt gekommen. Mit sich selbst zerfiel, ehe er mit der Welt zerfällt, der a-priori tragische Mensch.

In der Psychoanalyse, die das Drama seinen Weg zurückjagt bis zur Konzeptionssekunde, schlägt die Psychologie unserer Tage ihren tödlichen Purzelbaum.

2.

Wenig wissen wir davon, wie die Hellenen sich gebärdeten, wie sie Theater spielten. Versagt doch an dieser Kunst die Ueberlieferung, die immer nur Inzucht treiben kann mit dem Geist ihrer Zeit, der ihr eigener ist. Doch soviel ist gewiß: Oblag dem Chor pausenfüllender Tanz und (meist parakatalektisches) Räsonnement, so erfüllte sich der Einzelspieler im Hieratisch-Rhetorischen. Ungeheuer war noch die Empfänglichkeit dieser heroischen Kinder für das gesprochene Wort, das die Geste dienend und bildhaft nur begleiten durfte. Noch war die Bewegung als raumlösendes, als raumbildendes Element nicht erwünscht und nicht entdeckt. Die antike Orchestra wies keinen mittleren Zugang auf, den Bühnenzugängen die Stirn zu bieten. Sie verriegelte den Raum, ohne selbst Raum werden zu können; sie blieb Domäne des zwischen Volk und Fabel vermittelnden Chores, in dem so die Handlung verebbte. Hätten doch auch die Kothurn-erhöhten Tragöden nur schwerfällig so weite Strecken durchmessen. So standen sie auf dem Podest agierend einander gegenüber, starre Masken der Leidenschaft, Priester eher als Spieler. Sie hatten ins Dunkel zu leuchten, nicht zu überraschen. Sie hatten zu erheben, nicht zu erschüttern. Phrynichos, Dichter und Schauspieler aus Athen, büßte es mit tausend Drachmen, daß er von der Bühne aus die Athener zum Weinen gebracht.

Denn nur Mittel galt das Dichtwerk. Seine Idee war ungeschützt, so daß ältere Dramen beliebig umgearbeitet und aufgeführt werden konnten. Attische Abstraktion schuf die sogenannten „typischen Charaktere", konventionelle Zeichen für Gestaltung setzend. Strenge rügten die Konservativen den Sophokles, daß er die Spieler durch Wettkämpfe verderbe; wie jeden, der an Darstellung und Dichtung verschwendete,

was allein der Feier, der Gemeinschaft, dem Mythos gebührte.

3.

Reinhardt ballt die Trilogie und läßt viel Rhetorik und Lyrik durch die Finger laufen. Das Drama spannt sich und schüttelt die Feier ab, die ihren Sinn verlor. Die Chöre, heutigem Publikum als Gefühlsgenossen entfremdet, werden näher an die Fabel herangedrückt, Handlung, die sie vordem spiegelten, nimmt sie nun mit sich. Was zurückbleibt, ist notwendigste Exposition und vorbereitende Stimmung, durch Licht und Musik zur äußersten Schwingung gebracht.

An der Stirnseite der Orchestra, das Amphitheater unterhöhlend und in zwei Flügel teilend, eröffnet sich — von der Manege herübergenommen — ein Zugang: der Gegenpol zur Bühne ist gegeben, der Strom geschlossen, die Orchestra guter Leiter geworden. Die Bühnenfläche ist rundum gehalten von Raum, aus getragener Geste wird dynamische Bewegung, die Handlung hat Bahn frei nach drei Dimensionen.

Reinhards Tragöden freilich sind keine Griechen, so wenig, als ihre kaum erhöhten Sohlen Kothurne sind. Wenn Klytämnestra vor dem beilschwingenden Sohne die Palaststufen hinabflüchtend, unten keuchend zusammenbricht, wenn dann das tödliche Fangspiel die Orchestra quer und radial durchfurcht, um stufauf wieder im Palaste zu münden, wenn ferner Orestes, Erynien = gehetzt, um seine eigene Achse gewirbelt, Bühne und Orchestra hinter sich stößt und — den Ring der Zuschauer förmlich durchbrechend — dem Raum, dem Haus, ja sicherlich der Stadt entstürzt, so ist das Kunstwille von neunzehnhundertneunzehn, wohlbewußte Abkehr von edler Einfalt und stiller Größe. Aber sie vermag einem Werke, dessen Kraftlinien ein toter Himmel aussendet, räumlich und rhythmisch geschlossene Wirkung zu sichern.

4.

Jede Zeit läßt die Künste vieler Zeiten nebeneinander gewähren. Eine nur speist sie mit ihrem eigenen Atem aus. War das antike Drama vor aller Psychologie, wird das neue Drama nach aller Psychologie sein.

Seit die Götter sanken, hatten sich die Seelen müde aneinander gerieben, die Worte sich stumpf gesprochen. Während sich die Dichter noch mühten, die letzten Möglichkeiten dem zerackerten Schachbrett abzulisten, war die Macht unmerklich in fremde Hände übergegangen; wiederum und anders stieg der Gott aus der Maschine, Technik und Geld schoben sich klirrend zwischen MICH und DICH. Ihnen warfen sich Geist und Liebe nackt entgegen. Um diesen Kampf schwankt und schüttert unsere Zeit. Aus ihm holt jeder Wille sich heute neuen Mythos. Das Drama biegt weg von Sketch, Rechnung und Experiment. Es überläßt das Individuum seinem Privatschicksal und gestaltet den absoluten Menschen. Der nur Gattung ist oder nur Geschlecht oder nur Beruf. Teil für das Ganze, Mensch ohne Namen.

Das neue Theater, einfach aus freiwilligem Verzicht, aber gestemmt auf äußerste Mittel, ehrwürdiger Form sich nähernd, aber dröhnend von heimlicher Technik und Waffen wie des Ulysses Roß, wird einem ebenbürtigen Drama noch in unseren Tagen begegnen. Es kann keine Volksversammlung sein, so lange wir es nur bis zu Nationen brachten; aber es wird amorphe Haufen Tausender in gemeinsamem Feuer glühen, daß sie Wärme mitnehmen auf ihren Weg. Es kann keine Feier werden (täuschen wir uns nicht), ehe wir uns nicht den gemeinsamen Geist erschufen, zu dem eben erst die versprengte Menschheit sich blinzelnd anschickt; aber es wird seinen Hörern in Liebe und Zorn immer wieder die letzte Konsequenz abverlangen:

Neuer Mensch zu werden.

Bemerkungen zur Hamlet-Aufführung

(Neueinstudierung im Großen Schauspielhaus)

1.

Diese Zeilen wollen nicht Partei nehmen. Es handelt sich hier nicht — und kann sich nach Lage der Dinge nicht handeln — um Beurteilung, sondern um Feststellung. Hamlet in das große rahmenlose Theater gestellt: das war ein Experiment. Absichten eines Experimentes aufzuzeigen, ist es nicht von ganz Unzulänglichen unternommen, seinen Gründen nachzugehen, scheint mir in jedem Falle nützlich zu sein.

2.

Ich zitiere ein Wort des Regisseurs dieser Aufführung, es lautet ungefähr: Was man von einem Drama verlangen muß, ist Klarheit, Einfachheit der inneren Struktur; es muß irgendwie auch auf den Ungeistigsten wirken, sich ihm verständlich machen. Von Hamlet zum Beispiel wird selbst ein Matrose oder ein Kutscher, der zufällig vor eine Bühne gerät, einen Eindruck mitnehmen, und dieser rohe Eindruck wird dem ähnlich sein, den der geistige Mensch empfindet, wird das Wesentliche des Werkes berühren. Dieser naive Mensch fühlt etwa: da ist ein schlechter König, da sind gezierte Hofleute und zwischen ihnen lebt so ein sonderbarer Mensch, der nichts tut, immer nur redet, träumt, denkt. Der Matrose oder der Kutscher wird das Aeußere, die Handlung, erfassen und deshalb auch vom Innern angerührt werden.

3.

So entstand der Plan, gerade den Hamlet im großen Theater zu spielen. Und er wurde gefördert durch die Absicht, das menschlichste der Stücke den Tausenden zu geben, den E i n z e l m e n s c h e n den Tausenden gegenüber zu stellen, ihn zwischen die Tausende zu stellen. Fernab von allen Massenszenen, von aller bunten Entfaltung sollte ein Mensch, einsam, unverschanzt und groß, dastehen und sprechen.

4.

Von dem Gedanken an das Einfache, Unbunte, Echte, Ehrliche wurde auch das Kostüm, die Maske und die Dekoration bestimmt. Das Farbig-Sinnliche des Theaters — in diesem Raume und bei diesem Stück leicht zur Wirkung zu bringen — war fast ganz vermieden. Im Kostümlichen wurde versucht, einen lange erwogenen Plan zu verwirklichen: den Schauspielern ein zeitloses, nur gedämpft farbiges, einfaches Kleid, das im Schnitt an die Tracht unserer Zeit erinnert, nur die Körperkontur stärker hervortreten läßt, zu geben. Etwas Unablenkendes, kaum mehr an das einzelne Stück Gebundenes, eine Art Schauspieleruniform. Auch Masken gab es kaum: man spielte in seinem eigenen Haar und mit seinen unverschminkten Zügen. Die Dekoration endlich war eigentlich nichts anderes als eine Fortsetzung der Architektur des Hauses über die Bühne hinweg. Hinter ihren Bogen — angedeutet — Meer und Himmel, tags und nachts, unendlich.

5.

Rosenkranz und Güldenstern sind hier keine jungen Narren, zu der sie die Theatergewohnheit gemacht hat — Hamlet müßte ihre Albernheit sogleich durchschauen —, Polonius ist kein alter Narr. Es sind Hofleute: servil, intrigant, von abgestufter Eleganz. Und Hofleute sind alle, die im Schloß von Helsingör wohnen, und zwischen diesen Larven lebt e i n Mensch: Hamlet.

6.

Der Abend rollt sich ab in drei Teilen. Nur nach dem zweiten und dritten Akt ist das Spiel unterbrochen. Auftritt reiht sich unmittelbar an Auftritt. Das wird ermöglicht, ähnlich wie bei der alten Shakespearebühne, durch das Spiel auf drei Flächen, auf der Vorder-, auf der Oberbühne und in der Orchestra.

Die Teile verbindet überleitende Musik.

H e i n z H e r a l d

Wie Strindbergs „Advent" entstand.

Von Emil Schering

Es ist Weihnachten 1897. Strindberg, 48 Jahre alt, lebt einsam in Paris, getrennt von Weib und Kind. Er schreibt in sein Tagebuch:

„Die Einsamkeit schließt sich wieder um mich wie ein dichtes Dunkel. Es geht auf Weihnachten, und das Entbehren von Heim und Familie bedrückt mich. Das ganze Leben wird widrig, und ich beginne wieder ganz folgerichtig nach dem zu blicken, was von oben ist. Kaufe „Christi Nachfolge" und lese.

„Es ist nicht das erste Mal, daß dieses wunderbare Buch mich trifft, aber dieses Mal findet es den Boden bereitet . . . Der Verfasser giebt unsern Leiden die Farbe, als seien sie nicht Strafen, sondern Prüfungen, und damit weckt er den Ehrgeiz, sie gut bestehen zu können.

„Nun habe ich Jesus wieder, dieses Mal nicht Christus, und er schleicht sich bei mir ein, langsam, aber sicher, als komme er auf Sammetsandalen. Und die Weihnachtsausstellungen auf der Rue Bonaparte helfen dazu. Da ist das Christuskind in der Krippe, das Jesuskind mit Königsmantel und Krone, das Kind auf dem Arme der Jungfrau, das Kind spielend, liegend, am Kreuz! Gut, das Kind! Das verstehe ich. Der Gott, der so lange die Klagen der Menschen über das Elend des Erdenlebens gehört hat, daß er schließlich beschloß, niederzusteigen, sich geboren werden zu lassen und zu leben, um zu prüfen, wie schwer es ist, sich mit einem Menschenleben zu schleppen: den begreife ich."

Das ist der Keim, aus dem die Dichtung „Advent" aufblühen sollte: das Jesuskind. Das Kind verfolgt den Dichter; er wohnt dem Gottesdienst in einer katholischen Kirche bei:

„Als ich schließlich allein bleibe, nähere ich mich dem Weihwasserbecken, aus Neugier oder einem andern Grunde. Es ist aus gelbem Marmor, hat die Form einer Muschelschale, und darüber schwebt ein Kinderkopf, mit Flügeln hinten. Und das Gesicht des Kindes ist lebendig, von einem Ausdruck verklärt, den man nur bei guten schönen wohlerzogenen Dreijährigen sieht. Der Mund steht offen, und die Mundwinkel halten ein Lächeln zurück. Die großen herrlichen Augen sind niedergeschlagen, und man sieht, wie sich der kleine Schelm im Wasser spiegelt, aber unterm Schutz der Augenlider, als sei er sich bewußt, etwas Ungesetzliches zu tun, ohne jedoch vor dem Strafer bange zu sein, den er mit einem einzigen Blick entwaffnen kann. Das ist das Kind, das noch das Gepräge von unserm fernen Ursprung trägt, einen Schimmer vom Uebermenschen; das dem Himmel angehört . . . "

Den Rahmen für seine Dichtung hatte Strindberg schon 1893 in Oesterreich gefunden, als er, 44 Jahre alt, mit seiner jungen (zweiten) Frau deren Großeltern an der Donau besuchte. Er schreibt darüber in seiner Lebensgeschichte (in der dritten Person):

„An einem Abend im Dezember 1893 sind sie (Strindberg und Frieda Uhl) auf einer kleinen Station abgestiegen und fahren zu Wagen durch Wälder und Einöden.

„Alles war neu und wunderbar. Und jetzt sollte er in einem seltsamen Verhältnis als Enkel in diesem Hause leben, wie er im vergangenen Sommer in der Villa des Vaters (am Mondsee) acht Tage lang Kind gewesen war.

„Sie erreichten die Fähre im Halbdunkel. Der Eingang hatte begonnen, aber das Wasser war auch so gesunken, daß mitten im Flusse eine Sandbank lag; dort wartete ein neues Boot. Von dort war ein großes weißes Gebäude in drei Stockwerken zu sehen, das unfreundlich aussah, beinahe unheimlich, mit seinen vorragenden Flügeln und hohen Fenstern, die erleuchtet waren.

„Sie erreichten das Land und waren fort im Gespensterschloß, wurden über weißgekalkte Treppen geführt, auf denen dunkle Oelgemälde in kohlschwarzen Rahmen hingen. Und dann stand er in einem warmen hellen Saal mitten zwischen den Verwandten, von denen er nur die Schwiegermutter kannte.

„Mit seiner unglaublichen Geschmeidigkeit fand er sich sogleich in seine Stellung und benahm sich als der junge Verwandte, der unter allen Umständen den Alten Ehrfurcht schuldig war . . .

„Der alte Großvater war ein Notar und Advokat, der sich mit einem großen Vermögen zurückgezogen hatte und die Landwirtschaft nur zum Hausbedarf und zum Vergnügen trieb. Der Grund und Boden bestand zum größten Teile aus Jagdrevier, und das Besitztum war in diesen Verfall geraten, den ein

Städter pittoresk findet. Ueber siebzig Jahre alt waren sowohl er wie seine Gattin; sie schienen nur auf ihr Ende zu warten, aber mit der heitern Resignation, die gutmütige, sorglose, rechtgläubige Katholiken haben. Sie hatten sich schon ein Mausoleum, in dem sie ruhen wollten, im Garten gebaut, und zeigten es, wie andere ihr Sommerhäuschen zeigen. Es war eine kleine weißgekalkte Kapelle, die mit Blumen umpflanzt war; diese pflegten sie, als ständen sie schon zur Erinnerung da . . ."

Aus diesen beiden Erlebnissen ist das Drama entstanden.

Niedergeschrieben hat Strindberg die Dichtung in der südschwedischen Universitätsstadt Lund, im Winter 1898 auf 99; am 22. Januar 1899, an seinem fünfzigsten Geburtstage, lag das Manuskript fertig auf seinem Arbeitstische; es war auf Büttenpapier fein geschrieben, wie gemalt, und vom Dichter selbst gebunden.

Nach jenen beiden Erlebnissen führte das Drama zuerst zwei Titel: „Das Mausoleum" oder „Advent". Den ersten hat Strindberg vorm Druck gestrichen.

Auf die Bühne ist „Advent", solange der Dichter lebte, nicht gekommen, weder in Schweden noch in Deutschland, von andern „Kultur"ländern ganz zu schweigen. Der Dichter hat keine Aufführung erlebt, trotzdem er dreizehn Jahre darauf gewartet hat . . .

Pippa

Von Robert Prechtl

Die Zauberin Circe verwandelt alle Männer, die sich ihr nahen, in Schweine — so wird es in der Odyssee erzählt; und das ist gewiß ein tiefsinniges Märchen. Vier Männer, vier höchst verschiedene Männer, nähern sich der kleinen Pippa — sie macht alle zu Dichtern; und auch das ist ein höchst tiefsinniges Märchen. Nie, wie in diesem Kinde, ist es einem Dichter gelungen, dem ganz Unwirklichen, Himmelgeschenkten, Blumenhaften Gestalt zu geben, das einem Mädchen eigen sein kann. Und daß dieses holde Märchenwesen keinem der Viere gehört, sondern vor ihnen hintanzt wie ein Irrlicht, und wie ein Irrlicht in Nichts entschwindet — darin ist der der unbegreifliche und ungreifbare Mädchenzauber am fühlbarsten wiedergegeben.

Es wäre eine Sünde am Geist, wollte man diese Figur, wollte man die anderen Figuren dieses Märchens deuten, sie zu Allegorien verzerren, in ihnen tiefe Gedanken suchen, und dadurch diese köstlichen Gebilde aus Fleisch und Blut zu klappernden Skeletten machen. Pippa, Huhn, Michel, Wann, — sie alle sind Menschen. Freilich Menschen im Märchen. Als welchen eigentümlich ist, daß sie stets in irgendeiner Weise einseitig sind. Menschen im Märchen sind schön oder häßlich, gut oder böse, dumm oder weise. Die Welt im Märchen ist vereinfacht, wie die Welt in den Zeichnungen und Bildwerken aus der Frühzeit der Menschen. Der verwirrende Reichtum, die schillernden Uebergänge, die schwebenden Zustände, wie sie recht eigentlich das Gebiet des dramatischen Künstlers sind, da in ihnen Bewegung, Wandlung und Kampf der Charaktere begründet liegt, — den Menschen des Märchens sind sie fremd.

So ist Pippa ganz und gar nur Mädchen. Vom liebenden Weibe, von der tätigen Frau, von der gütigen Mutter ist nichts in ihr. All diese Register, die in jedem Mädchen mitschwingen, selbst in der früh verblichenen Ophelia — in Pippa sind sie stumm. Aber um so klarer erklingt der eine einzige Ton in ihr. Es fehlen ihr so viele Organe, ein Menschenleben zu leben; doch um so rührender, inniger wirkt ihre süße Unvollkommenheit. Wie denn auch die Undine, der die unsterbliche Seele fehlt und die eigentlich einen Fischschwanz hat, unendlich näher unserem Herzen steht, als die schöne Bertalda in all ihrer Vollkommenheit.

*

Pippa gegenüber steht der Mann. Oder man könnte sagen: vier Variationen über das Thema Mann. Märchenmäßig vereinfacht sind sie; von der Vielfältigkeit des Mannwesens ist nichts in ihnen. Aber sie bringen sehr rein, sehr lebendig die wichtigsten Wesenszüge zum Ausdruck, die im Vollmanne innig verflochten sind. Das Tier, der Dichter, der Eroberer, der Weise: so stehen Huhn, Michel, der Direk-

tor und Wann vor uns. Höchst verschiedene Menschen. Welten trennen sie. Aber in einem gleichen sie sich: das Mädchen Pippa lieben alle vier. Und seltsam: sie empfinden sie auch ähnlich. Aehnliche Bilder beleben ihre Sprache, wenn sie von ihr reden: als ein tanzendes Fünkchen erscheint sie ihnen allen.

*

Ganz von dieser Vorstellung beherrscht ist das enge Hirn des alten Huhn. Er kann sie gar nicht anders denken, sieht sie nur so, wie er sich diese Lichterscheinung erklärt hat. Ganz böse wird er, wenn man's nicht glauben will. Er weiß wohl nicht, daß das Madle aus dem Glasufa stammt? grollt er. Und er wird nicht müde, zu schildern, wie das „ünkla" aus der Asche emporsteigt, wie es in der Feuerluft rumtanzt. Freilich darüber, wie er sich zu dem Fünkla stellen soll, ist er sich zunächst nicht ganz klar. Soll ich dich einfangen, nach der schlagen, mit dir tanzen? spintisiert er — und umschreibt mit diesen Worten recht erschöpfend die Beziehungen, die zwischen Mann und Weib bestehen. Aber die wahre Bestimmung dieses Geschöpfchens fühlt er aus seiner gebundenen, vom dumpfen Trieb beherrschten Seele heraus ganz deutlich: Tanze, tanze! Doaß a wenig lichter wird! Foahr hin, foahr her, doaß d' Leut Licht kriega! Zünd uf! Zünd uf! Und ich kenne keinen schöneren Hymnus auf den Jung-Mädchen-Zauber, als diese rauhen Kehlaute eines Halbtiers.

*

Reicher, als die Huhns, ist die Palette der anderen drei Dichter, wenn sie versuchen, Pippas Wesen zu schildern. Aber immer kehren Gleichnisse wieder von etwas sehr Zartem, rasch Vergänglichem, Silberhellem, irgendwie den reinen Elementen Verwandtem. Man könnte sich an einen der lichten Elementargeister erinnert fühlen, an Ariel etwa — wenn nicht doch wieder dieses Kind ganz irdisch wäre, ganz von einer süßen Melancholie umzittert. An silberne, reine, zerbrechliche Dinge müssen Pippas Dichter denken, wenn sie von ihr reden: an spielendes Wasser, dessen feine, glatte Strahlen wie aus Glas sind, unvergänglich und doch leicht zerstörbar, wie dieses: und an Glas, das klar, durchsichtig und rein wie Wasser, ja nach Michels Meinung selbst nur geballtes Wasser ist. Du gehörst in Höfe mit Wasserkünsten, meint der Direktor, der mit seinem klaren Verstande die deutlichsten Bilder der Gefühle findet, die alle bewegen. Aber auch Michel träumt, daß Pippa in der Wasserstadt aus dem Fenster guckt: „und das Wasser spielt wohlig unter ihr um die Mauern herum". Venetianerin nennt sie der Direkund meint damit eines jener seltsam phantastischen, schier unwirklichen, traumhaft schönen, so leicht zerbrechlichen Gläser, wie sie in Venedig entstehen. Und wenn Michel sie eine Blüte auf biegsamem Stengel, so duftig und zerbrechlich, nennt, der Direktor mit sehr zartem Liebeston sie schlanke und feine, zierliche Ranke ruft — so mag in diese Gleichnisse doch wiederum die Erinnerung an die zierlichen, biegsamen, zerbrechlichen gläsernen Blumen Venedigs herüberspielen.

*

Venedig, die Wasserstadt, erfüllt dieses Märchen ganz, und innigst ist das Mädchen Pippa mit dieser Traumstadt verwoben. Man darf nicht an das Venedig von heute denken, wohin man über Nacht gelangt; — sondern an die Zeiten der seligen Postkutsche, wo an langen Winterabenden waghalsige Reisende von ihren Fahrten erzählten: von den Alpen mit ihren Grauen und Gefahren, und von Italiens sonnigen Fluren, und schließlich mit gesenkter Stimme von der traumhaften, märchenschönen Wasserstadt Venedig. Wo ein silberner Glanz über allem liegt; wo schöne, ernste und wieder seltsam bunte Paläste aus dem Wasser emporsteigen; schwarze, schlanke, schwankende Boote an Marmortreppen warten, von denen bunt und reich gekleidete Frauen höchst königlich herabsteigen; wo vom Plätschern der kleinen Wellen um Pfeiler und Stufen immer ein spielender Ton in den Lüften klingt; und wo auf der verzauberten Insel Murano am weißglühenden Glasofen bärtige, rußige Männer, wie Dämonen anzusehen, hantieren, und seltsame Ranken, Winden und Blumen aus Glas formen. Ein wirklich-unwirklicher Märchentraum, aus Schönheit, Glanz und Sehnsucht gewoben: das ist Venedig — das ist Pippa.

Und mit dem silbernen Spiel der Wasserkünste, mit dem gleitenden Plätschern der kleinen Wellen stimmt es gut zusammen, wenn Michel seine kleine Pippa irgendwie mit der Okarina in Zusammenhang bringt. Nicht an Geigentöne denkt dieser musikalische Wanderbursche, wenn er an Pippa denkt, nicht an Geigentöne, in denen Werben und Nehmen, Weinen und Jauchzen, Seligkeit und Zutodebetrübtsein liegen kann. An die durchsichtigen, schwebenden Läufe einer Flöte denkt er, die so viel Aehn-

lichkeit mit spielendem Wasser, mit biegsamen Ranken, mit klingendem Glas haben. Das Wasser spielte wie Flötenläufe wohlig um die Mauer herum, sagt Michel, und zeigt damit, ein wie feiner Poet er ist.

Die zarte Melancholie, die um Pippa ist, sie zittert auch um Venedigs Mauern, und im Ton der Flöte ist sie verborgen. Man mag es sich gern ausdenken, wie ein deutscher Handwerksbursche auf einer der tausend Treppen Venedigs sitzt, in einer lauen, silbernen Sommernacht sinnt und träumt, seine Okarina vornimmt und in kunstlosen Läufen und Trillern einen kleinen Lobgesang auf die Schönheit, die Jugend und die Sehnsucht anstimmt. Und gewiß: dann steigt Pippa aus dem armseligen Instrument — ein tanzendes Sternchen am Himmel, wie Michel sagt. Und Pippa tanzt, tanzt, — bis es den Burschen so peinvoll süß durchzuckt, als müßte er „zugleich an dieser Stelle, und Millionen Jahre weiter sein".

*

Dichter sind alle vier Liebhaber Pippas. Selbst der unter ihnen, der am festesten auf dem Boden der Wirklichkeit steht, der alte Esel von Hüttendirektor, wie er sich nennt, muß mit grimmigem Humor feststellen, daß er ein verrückter Kerl ist, der statt zu rechnen Träume träumt. Selbst er sieht die kleine Pippa nicht, wie sie ist, sieht in ihr nicht das armselige, magere, verprügelte Kind des italienischen Gauchs. Er liebt das Mädchen; und so wird sie sein Gedicht. Eine Phantasie über Pippa könnte man es nennen, wenn er zu ihr sagt: Du stammst aus dem Glasofen, mir hat das gestern geträumt. Wenn die Weißglut aus dem Ofen bricht, sehe ich dich oft ganz salamanderhaft in den glühenden Lüften mit hervorzittern. Erst langsam im Dunkel vergehst du dann. Er begehrt Pippa nicht. Dieser weitgereiste, abgebrühte, gewalttätige Mann, den seine Geschäftsreisen Jahr für Jahr nach Paris und sonst in alle Welt führen, der gewiß nicht lange fackelt, wenn ihm eine Frau gefällt, sondern robust auf sein Ziel losgeht, — vor diesem armen, blonden Kinde steht er zaghaft da wie ein Schüler der Liebe. Was hindert ihn, sie dem alten Halunken abzukaufen? Sie vor sich aufs Pferd zu nehmen, in seinen Mantel zu hüllen, mit ihr durch den verschneiten Wald zu jagen, sie über die Parktreppe in sein erleuchtetes, warmes, mit den köstlichsten Dingen erfülltes Haus zu tragen? Statt dessen kommt er Abend für Abend herüber geritten, setzt sich in die verrauchte Gaststube, mitten unter die Arbeiter und Schmuggler, — und ist beglückt, wenn er zur Begleitung von Okarina und Tamburin einen der kleinen, seltsamen Tänze des Kindes sehen kann. In einen wie keuschen, wie zarten Liebhaber wandelt die Liebe diesen erfahrenen, herrischen Mann! Mir genügts, wenn du nur da bist, sagt er. Und weil er sieht, daß das Kind müde ist, verzichtet er sofort auf den Tanz und auf den blauen Lappen, den ihm der Falschspieler abgepreßt hat. Hier spannt sich ein Bogen hinüber zu jener erlauchten Szene in Gretchens Zimmer, wo Faust entsündigt wird durch seine Liebe. Das Janusgesicht der Liebe wird sichtbar. Man könnte von ihr sagen, was der Tölpel von Pförtner im Makbeth vom Rausch: sie weckt die Wollust und verbannt sie zugleich. „Mir genügt's, wenn du nur da bist" — es liegt viel Demut, Huldigung, Anbetung in diesen paar Worten. Und daß Frauen solche Liebe in Männern erwecken können, adelt sie.

*

Hebt die Liebe zum Mädchen Pippa schon den höchst realen Hüttendirektor über das hinaus, was man die Wirklichkeit nennt, — was Wunder, daß der schneiderleichte Michel völlig um sein bischen Verstand kommt. Von Klängen und Bildern ist eine Seele erfüllt. Er ist in einen Frühlingsabgrund versunken — sagt jemand von ihm — und das ist ein wunderschönes Gleichnis für die erste Liebe eines jungen Menschen. Was will er von Pippa? Sie in ein Wasserschloß führen, ihr Gruselgeschichten erzählen und ihr die ganze Nacht leise, leise auf einer gläsernen Harfe vorspielen. Dann lacht sie vielleicht aus voller Kehle so süß, fabuliert er, daß der Wohllaut mir Schmerzen macht. Er sieht Pippa gar nicht, — auch als er sie noch sieht. Er erkennt in ihr wieder, was er sich als kleiner Knabe, vor dem Ofenloch sitzend, erträumt hat. Und gleich hängt er auch wieder seine Zukunftsträume an sie. Hast du den goldenen Schlüssel? fragt er sie. Wirklich, ihm ist weit mehr an dem goldenen Schlüssel gelegen, als an Pippa. Du bist ja lebendig? ruft er im höchsten Erstaunen aus. Und es ist ein kurzer Augenblick von Selbsterkenntnis, wenn er sagt: Die Phantasie hat mich eingeschnürt. Er liebt gar nicht Pippa — er liebt seine Liebe. Darum weiß er auch nicht ihr zu helfen, nicht sie zu halten. Und sie entschwindet ihm, wie ein verwehender Klang. Ich vermähle dich mit einem Schatten, sagt der weise Mann — aber gewiß, sie war Micheln auch schon vorher nur ein Schatten. Und es ist eine melancholische Weisheit, daß, wer das Mädchen Pippa begehrt, sie tötet — und, daß sie behält, wer nichts von ihr weiß.

*

Wer um sie weiß, ist Wann. Er erkennt am klarsten, was es um dieses liebliche Geschöpfchen ist. In all seiner Weisheit neigt er sich tief vor diesem Himmelsgeschenk. Vergönnt mir, die junge Hoffnung zu beherbergen, begrüßt er sie, als der blondgelockte Zauber über seine Schwelle tritt. Und tiefe Erkenntnis von Pippas Wesen läßt ihn zu ihr sagen: gib ihm den Zauberwind in die Segel. Der Zauberwind — das ist die Wirkung, die von Pippa ausgeht, der sich auch der alte, weise Wann nicht entziehen kann. Wer ist der Fant, daß er das Kind besitzen will, das göttliche, das meine Schiffe segeln macht? grollt er auf. Auch ihm tanzt Pippa.

*

Vier Männer, vier höchst verschiedene Männer stehen um Pippa herum im Kreis: der leidenschaftliche, der phantasievolle, der beherrschte, der abgeklärte. Myrrhen und Weihrauch bringen sie dem Kinde dar. Und es ist ihnen allen, als wäre ihnen frohe Botschaft geworden. Ein Fünkchen aus dem Paradiese ist sie ihnen erschienen. Es ist ein wenig lichter geworden durch dieses Mädchen, das doch im Grunde nur eine kleine, gescheuchte Motte ist, wie Wann sie nennt.

Aber nur zwischen zweien schwirrt diese Motte ungewiß hin und her: zwischen dem Phantasiemenschen und dem Sinnenmenschen. Wohl fühlt sie sich mit allen Fasern zu Michel hingezogen — und wer bildet besser ein Paar, als Liebe und Phantasie? Aber in ihrem tiefsten Innern spürt Pippa, sich selbst unbegreiflich, wie eine magnetische Kraft sie zu Huhn hinzieht, den sie fürchtet, den sie haßt — und dem sie sich doch irgendwie verwandt fühlt. Gebannt hört sie seine Winter-Morgen-Sonnen-Aufgangs-Hymne: Jumalai! Freude für alle! Ist denn das nicht auch ihr Wesen? Allen Freude zu bringen? Tanzt sie mit irgendeinem besser, als mit diesem ungeschlachten Riesen? Welch rätselhafte, qualvolle Lockung verzehrt sie nach ihm? Brandet es nicht in ihm wie in einem Glasofen? Ging sie etwa aus ihm hervor? In ihrer Unberührtheit friert sie. Weißt du, sagt sie zu Michel, mir ist fast so zumute, als wäre ich nur noch ein einziger Funke, und schwebte ganz einsam verloren hin im unendlichen Raum. Aber das Urfeuer lockt sie zurück zu seiner Sphäre. „Daß d' Leut' Licht kriega" — dazu ist sie ausgeschickt. Dem großen Pan, dem großen Gott der Sinne soll sie dienen. Wehe ihr, wenn sie ihren Ursprung vergißt — und wehe ihr, wenn sie sich seiner erinnert. „Ich mache Glasla! Ich mach se, und schlo'se wieder azwee! Kumm — mit — mir — ins Dunkel — kleenes Fünkla" beschwört sie der haarige Waldgott. Und sie stirbt mit ihm. Doch nur, um desto gewisser zu leben — nicht nur, für den glücklich blinden Michel. Sie ist bereits wieder weit von hier, auf ihrer eigenen Wanderschaft, und der alte, ungeschlachte Riese reist wieder hinter ihr drein, sagt der weise Wann. „Auf ihrer eigenen Wanderschaft" — es ist ein rührender Klang in diesen Worten, der irgendwie an Pippas tiefstes Wesen gemahnt.

*

Heimatlos ist die kleine Pippa. Bei jedem ihrer vier Liebhaber heimatlos. Zwischen der brodelnden Glut des Glasofens und dem einsamen Flug des letzten Funkens im kalten Weltenraum reißt sie ihr Schicksal hin und her. Stirb und werde, scheint als Gesetz über ihr zu stehen — und in alle Ewigkeit wird Pippa ihren aus Gröbstem und Feinstem so seltsam gemischten, von Widersprüchen so wunderbar belebten Tanz tanzen. Der dröhnend gleiche Pulsschlag der Natur ist in ihm — und ein silbernes Klingen von Flöten und gläsernen Harfen. Ein dumpfer Zwang von ewigen Gesetzen — und ein lichtes Spiel der Freiheit. Urwelthäßlichkeit und Zukunftsschönheit. Vernichtungsfreude und Ewigkeitslust. Wahrheit und Täuschung, Rausch und Klarheit — das alles ist in Pippas Tanz. Und sollte vielleicht Pippa — sollte vielleicht Pippa die Liebe selbst sein?

Porträts junger Schauspieler

Offener Brief an Julius Szalit († 27. Juli 1919)

Lieber Julius Szalit!

Der Anlaß zu diesen Zeilen, daß es nämlich überhaupt notwendig ist, Ihnen einen — wenn auch ziemlich verspäteten — Nekrolog zu schreiben, ist, wenn man es bei Lichte besieht, für uns immerhin trübe. Aber nicht wahr, Sie vergeben mir, wenn ich selbst angesichts der Trivialität des Todes mit jener heiteren Unbeirrbarkeit zu Ihnen rede, die uns Lebenden zur Konservierung unserer Gefühlsvorräte erforderlich ist. Wenn ich an Ihren momentanen Gesichtsausdruck denke, muß ich annehmen, daß Sie mir recht geben.

Mit Ihrem Entschluß, Ihre Tage von jenem gewissen fatalen Moment an in konzentriertester Stille zu verbringen, ist eine Leere entstanden, die uns allen, die wir beschwingt, entflammt, entführt vor Ihrer Rampe standen, überaus fühlbar ward. Als Sie sich damals vor etlichen Monaten dafür zu entscheiden beliebten, auf einen andern Stern überzusiedeln (und Sie hatten zweifelsohne triftige Gründe), verursachten Sie uns damit eine nicht unbedeutende — ja, ich darf wohl sagen: heftige, beinahe schmerzliche Erregung. Wir hatten Ihnen einige ganz große künstlerische Erlebnisse zu verdanken, Sie waren uns einer von den wenigen, die in Betracht kamen. Ja, Sie nahmen die Vorwände — die Dichter! —, wie sie sich ergaben! Im Filter Ihrer Persönlichkeit wurden ihre — der Dichter — Schöpfungen Kunst. Ihre klirrende Stimme war ihrer Worte Schmiegsamkeit und Furio.

Sagen Sie selbst: ist es nicht erstaunlich, daß ich erst heute, bei dieser reichlich fruchtlosen Gelegenheit, solche Worte finden kann, daß ich schwieg, solange Sie noch in dieser höchst problematischen Zeitlichkeit unter uns weilten? Aber Sie werden mir selber zugeben: das Schicksal des Verfallsmenschen, dessen Ende in seinem Anfang liegt, war auch das Ihre. Vielleicht war es das Warten auf Ihre wachsenden Gaben, ohne das Erkennen, daß Ihr Zenith bereits überschritten, daß Ihr Ermatten kein Sammeln, sondern ein Stranden war, was mich hinderte. Immerhin — diesen Worten füge ich hinzu, daß Sie als das stärkste Element der jungen Schauspielergeneration angesprochen zu werden verdienten; die schmerzliche Berauschtheit, die wehe Verzückung, in der Sie an uns vorüberjagten, -stürzten, wird allen jenen, die Sie einmal dort oben grenzenlos sich verschwenden und in sich selber verzehren sahen, zweifelsohne durchaus unvergeßbar sein. Die rasende Leidenschaft Ihres Warschauer Studenten, in dem alle geknechtete Menschheit sich aufbäumte (in jenem prachtvollen Schmarren der Frau Zapolska), die grauenhafte Gehetztheit Ihres Mörders Raskolnikoff, in den hinein abermals eine ganze verfolgte Menschheit sich verkrochen hatte (in jenem weniger prachtvollen Schmarren des Herrn Birinski) . . . ist haftend. Ja, dieses Flackernde, Aufrühverische, Jünglinghaft-Revolutionäre, das mit einer unendlichen slavischen Schwermut durchtränkt war, dies war Ihr Bestes. Es bleibt die Erinnerung an einen brennenden Jüngling . . . In Ihrer jetzigen Lage wird es Ihnen jedoch sicherlich nicht gelegen sein, lange Briefe über Dinge zu lesen, die für Sie einigermaßen an Interesse verloren haben. Ich glaube immerhin, daß Ihnen hiermit gesagt ist, wie wir zu Ihnen standen.

Lieber Julius Szalit! Ruhen Sie bequem und endlich beruhigt, und harren Sie schwebenden Hirnes und soignierten Herzens einem von keinerlei Disharmonie oder moralischen Einwänden gestörten Auferstehungstage entgegen.

Ich begrüße Sie in diesem Sinne! — Moriz Seeler

Hans Schweikart

Sieht man sich unter den heutigen jungen Darstellern genauer um, so entdeckt man überraschend viel Spezialisten: sie sind festgelegt auf einem bestimmten Menschentypus, der breiter oder schmaler, wandlungsfähig oder erstarrt, nicht nur den Rollenbereich, sondern innerhalb seiner auch den Grundriß der Darstellung festlegt. Diese Tatsache ist weder Vor- noch Nachteil, sondern eine natürliche Erscheinung (und deshalb nicht zu bewerten). Sie schafft eine Mannigfaltigkeit der Profile, bunte Individuationen

einer Jugend, die wie nie eine andere alle Stationen von Leid und Verzückung bestanden hat. Sie gibt aber weder dem Theater noch der Zeit (die allen Gesinnungsbonzen zum Trotz polar und umformulierbar ist) Mitte und Haupt.

Selten sind jetzt daher jene romanischen Spieler, die aufblühend unter allen Vermummungen, hingegeben jeder Möglichkeit von Charakter, Wort, Klang und Bewegung, nur auf ihre physische und seelische Körperlichkeit bauend, jede Darstellungsform ausfüllen. Zu ihnen gehört der junge Hans Schweikart. Er hat gegenüber seinen Gestalten keine vorgefaßte Meinung. Er ist Pfeil, abgeschnellt, fliegend, von unendlicher Inbrunst beschwingt. Seine schmale Knabengestalt betritt die Bühne, nicht um die Mitte zwischen dem Ich und dem Du der Rolle zu ertasten, sondern um, selbstverständlich, keusch, wartend, jene Gefühle und Gesinnungen zum Tönen zu bringen, die seine Aufgabe erregt. Deshalb sind für Schweikart Mittel der Schauspielkunst vor allem die natürlichen: Körper und Stimme. Deshalb geben seine Gestalten, so gestuft sie auch sind, weder Abspiegelungen eines festgefügten, scharf konturierten Selbst noch Produkte von Ueberlegungen und Kommentaren. Nicht daß er farblos hinter seiner Darstellung verschwindet, sondern im Gegenteil: aufreckt sich sein Knabentum hinter jedem Kostüm. Nicht aber tyrannisch in die Welt der Dichtung eingreifend und ihre Richtung umbiegend, sondern als jünglische Sehnsucht, die alle Dichter-Räume und -Träume erfüllt.

Es ist bezeichnend, daß an seinem Spiel das Gesicht am wenigsten beteiligt ist. Ein Lächeln um die schmal gepreßten Lippen; stilles Fragen der Augen; stummer Trotz der Stirn: damit ist dieser Anteil erschöpft. Sein Ich ist ja zu sehr von Musik erfüllt, um nicht bis zum Rande ins Wort zu tauchen. Die Sätze, die, ihrer doppelten Gesetzmäßigkeit als Sinn und Klang folgend, sich emportürmen zu Symphonien und Gedanken, tragen bei Schweikart Gesänge in sich, die keine seelische und geistige Feinheit unausgedrückt läßt. Bei keinem Schauspieler der Generation nach Moissi findet sich diese Fülle von Musik (ohne die Unart bloßen vokalischen „Singens" zu sein). Diese bräunliche Stimme, jauchzend und klagend wie Violinton unter venezianischem Himmel, ist bis in den letzten Winkel hinein gefüllt von Sehnsucht, Schmerz, Herbheit, Tanz und Jungsein. Ihr gehorcht auch sein Leib, der in all seinen sparsamen Gebärden nichts anders als Ausdrucksbewegung innerer Musiken ist.

Ich sah ihn zuerst als Hugenberg (in Wedekinds „Büchse der Pandora"): ganz Erwartung, Gläubigkeit, Hingabe, schmerzliche Not der Pubertät. Zuletzt als Samael (in Beer-Hofmanns „Jaakobs Traum"); er ist Kain; der von Gott Gezeichnete; hassend: Erzengel-Stolz und -Macht; Gottes Widersacher und doch in unendlicher Liebe ihm gehörend. Hier ist Schweikart nichts als Stimme; unbewegt das Gesicht über nackter Brust und schwarzem Gewand. Aus seinen Worten stöhnt, braust, mahnt, peitscht und rebelliert Einsamkeit und Erkenntnis. Künder neben den Ver-kündern; Menschentum gegenüber englischer Herrlichkeit; trotzige Sehnsucht zu Gott vor freundlicher Beglückung. Sein Wort ist Aufbruch unserer aller Not, stärkstes, aufzuckendes Symbol von allem, was in uns nicht seßhaft werden kann, wenn „ungerührt" dieser Samael antwortet: „Meine Schwingen . . . Man brach sie mir! Nun sind sie lahm" Und als Florio wieder (in Macchiavellis „Mandragola"): zartes und lastendes Blühen galanter Abenteuerlichkeit; in einem sozialistischen Tendenzstück: ein Proletarierknabe, dem des Vaters politisches Tun alle jungen Instinkte aufwachsen läßt. — —

Möge man diesem jungen Darsteller bald große und mannigfaltige Aufgaben stellen.

Rudolf Kayser

Emilie Unda

Keine Komödiantin. Ein Mensch! Keine Diva mit selbstherrlichen Vergewaltigungen ihrer Rollen: demütigste Dienerin am Werk und eben dadurch groß. Ihr ist es nicht pathetischer Mantel; es ist ihr Fleisch, es ist ihr Blut. Jedesmal eine neue Szene, darin sie sich opfert in beiderlei Gestalt, im Herzen und Hirn. Darum ohne Zeug zur Massengunst, die jenen zuströmt, deren Kunst der Trick, deren Ende des Varieté ist. Den Allzuvielen stets unheimlich unter ihrem Dämon. Der — Leid — heißt. Keine Schauspielerin; Gott sei Dank. Eine Künstlerin! Denn der Schauspieler wird erst dort aus einem bürgerlichen Gewerbetreibenden zum Künstler, wo er aufhört, Schauspieler zu sein. Erfüllt sich erst, wenn er stark und schamlos genug würde, sich sein Innerstes zu entreißen und hochzurecken mit blutüberronnenen Händen. Wobei dieses Innerste freilich dasein muß: heiß und bereit.

Die Kraft der Unda kommt aus der Qual. Der vom Leben in das Böse gehetzte Mensch; aber das Weh, das Schuld daran trug, versöhnt. Das ist ihr „Fach". Die Worte des Kurt im „Totentanz" nei-

gen sich vor ihr: „Unbegrenztes Mitleid". So riesenhoch ist dieser Schmerz gekreuzigt, daß er zwingt. Daß der Einzelfall zum typischen wird. Die ideale Darstellerin Strindbergs deshalb und des neuen Willens, der mit ihm im Drama beginnt.

Für ihre Art ein Beispiel: die Geschwitz. Wie mimte man bisher diese eigentliche Heldin der „Büchse"? Auf Lulus Bettgemeinschaft hin, mit Augenverdrehen, Lippenlecken, beziehungsvollen Händedrücken lesbisch eingesäumt. Die der Unda ist ornamentlos. Nur duldende Kreatur. Von Gott verzeichnet seit ihrem Ursprung und doch menschlicher, als all die Menschen um sie. Ihre Liebe, die einzige, die besteht: Selbstentäußerung um das geliebte Wesen. Sie spielt sie mit sieben Schwertern in der Brust. Der arme Geschlechtskrüppel trägt eine Märtyrerkrone.

Nun ging Emilie Unda nach Berlin. Zwischen wenige frohe und viele kalte deutsche Schauspielhyänen beiderlei Geschlechtes. In der steinernen Arena wird ein Mensch stehen. Der die Hölle in sich hat und das Paradies. Und einsam bleibt, da wie dort.

Emilie Unda ist Russin. Ihr Kreuz war immer um einen Balken schwerer, als das unsrige.

Franz Theodor Csokor

DIE SILBERGÄULE

Eine radikale Bücherreihe Dichtung/Graphik/Essai

Jeder Band 1.50 Mark.

KURT SCHWITTERS *Anna Blume* Dada-Dichtungen Bd. 39/40	MAX BURCHARTZ *Die Dämonen* Steinzeichnungen zu Dostojewski Bd. 43/44	LUDWIG BÄUMER *Das Wesen des Kommunismus* Bd. 25/26
CARL HAUPTMANN *Lesseps* Legendarisches Porträt Bd. 20	FRANZ WEINRICH *Himmlisches Manifest* Ein Gesicht Bd. 31/32	CARL HAUPTMANN *Der schwingende Felsen von Tandil* Legende Bd. 23/24
KURT MARTENS *Der Emigrant* Novelle des Eros paidikos Bd. 8/9	CARL HAUPTMANN *Des Kaisers Liebkosende* Legende Bd. 21/22	OLAF *Der bekränzte Silen* Verse des Eros paidikos Bd. 34/35
KURT HILLER *Gustav Wynekens Erziehungslehre und der Aktivismus* Bd. 4	MYNONA *Unterm Leichentuch* Ein Nachtstück Bd. 45/47	KASIMIR EDSCHMID *Stehe von Lichtern gestreichelt* Gedichte Bd. 10/11
OTTO FLAKE *Wandlung* Novelle Bd. 1	BERNHARD DÖRRIES *Mittelalter* 8 Ursteindrucke Bd. 15	HEINRICH MANN *Der Sohn* Novelle Bd. 3
V. C. HABICHT *Triumph des Todes* Mysterienspiel Bd. 29/30	MAX KRELL *Das Meer* Erzählung Bd. 27/28	V. C. HABICHT *Echnaton* Novelle Bd. 5/7
HEINRICH VOGELER WORPSWEDE *Expressionismus der Liebe* Bd. 12	HEINRICH VOGELER WORPSWEDE *Das neue Leben* Bd. 19	HEINRICH VOGELER *Siedlungswesen und Arbeitsschule* Der Weg des Kommunismus Bd. 36

Prospekte über Vorzugsausgaben und Neue Graphik werden auf Wunsch kostenlos versandt

PAUL STEEGEMANN VERLAG HANNOVER